TEATRU ÎN TEATRU. MOZART vs. SALIERI[*]

Lect. univ. dr. ADELA-FRANÇOISE BIHARI
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Adela-Françoise BIHARI, lector univ. la Catedra de Dirijat a Academiei de Muzică „Gh. Dima", disciplina *Citire de partituri* şi pianist la Opera Națională Română, Cluj-Napoca. Doctorat în stilistica muzicală (2007). Pianist oficial la concursuri naționale şi internaționale de canto. Cărți publicate: *Comicul la Bergson. Structuri textuale/Structuri muzicale* (2009); *Citire de partituri. Noțiuni generale* (2009); *Parodia şi teatul liric* (2010). Studii de specialitate publicate în reviste şi publicații de profil.

Teatrul cuprinde în configurațiile sale arhitecturale valența *teatrului în teatru*. Ideea inserării în cadrul dramaturgiei propriu-zise a unor secțiuni distincte de poezie, muzică, teatru, momente coregrafice, interpretate, de regulă, de personajele titulare ale piesei în cauză este *quasi*-generală, identificabilă, deopotrivă, în numeroase pagini ale teatrului liric.

Acest concept este strâns legat de un altul, aprofundat de teoria literaturii, şi anume *metatextualitatea*. În cartea sa de referință, *Palimpsestes*, Gérard Genette defineşte metatextualitatea ca „relația de comentariu care uneşte un text cu un altul despre care se vorbeşte, fără a-l cita neapărat" [71].

Referindu-se la literatura anilor '60, Roland Barthes scria: "Literatura a început să se simtă dublă; deopotrivă obiect şi privire asupra acestui obiect, cuvânt şi cuvânt despre cuvânt, literatură-obiect şi metaliteratură."[72]

Metacreația, termen adoptat în demersul de față, este preluat prin derivație din sfera terminologică a ştiinței logicii. Termeni quasi similari sunt **metaliteratura** (literatură despre literatură), **metapoezia** (poezie despre poezie, despre materialul ei – cuvintele), **metatextul** (rezultat al unei analize complete, aprofundate a textului prin aplicarea unui demers critic).

Am ales două exemple reprezentative ale teatrului liric clasic, în care aceste concepte coexistă, manifestându-se fie explicit, delimitate în decupaje clare, în cazul specific al *teatrului în teatru*, fie „pulverizate" pe parcursul întregii desfăşurări muzical-dramatice.

Prima la Musica, poi le Parole de A. Salieri şi *Der Schauspieldirektor* de W.A.

---

[*] Lucrare prezentată la simpozionul organizat în cadrul Festivalului internațional Mozart, ediția a XIV-a, Cluj-Napoca, 2004.
[71] apud, Dana Puiu, *Parodia în teatrul modern şi postmodern*, Editura Paralela 45, Cluj-Napoca, 2002, p. 9.
[72] *Éssais critiques,* Éditions Seuil, Paris, 1982, p. 11.

Mozart reprezintă două „fotografii" parodice ale lumii teatrale vieneze de la sfârşitul secolului 18.

Premiera acestor metacreații, opere despre operă, a avut loc în aceeaşi seară – 7 februarie 1786 – la Palatul Schönbrunn din Viena. Compuse la cererea împăratului Joseph II, au prilejuit şi un fapt regizoral inedit: reprezentarea lor concomitentă pe două scene improvizate, plasate la un capăt şi altul al Sălii Orangerie. Această concurență artistică, unică în istoria muzicii, s-a manifestat în dublă ipostază:

1) între compozitori şi subiecte

2) între Singspiel şi opera buffa italiană.

Verdictul, la acea vreme, a fost net în favoarea lui Salieri, acest fapt datorându-se în mare măsură calităților libretului scris de G. B. Casti, superior față de cel al lui G. Stephanie jr. Conform documentelor epocii, ambele spectacole s-au reluat, câteva zile mai târziu, la Kärntnertor Theater, unde au avut parte de un succes extraordinar şi de afluența publicului.[73]

Subiectele, deşi diferă, pun sub lupa ironiei subtile şi a umorului două puncte comune: rivalitatea/teroarea divelor şi sistemul corupt al vieții artistice (intervenții, pile, autosuficiență, plagiat, criterii repertoriale exclusiv de tipul succes/nonsucces la public). Temele subiectelor nu sunt neapărat originale; în epocă se scriau în mod curent scenete în care se povesteau întâmplări din culisele teatrului. (Goldoni, Metastasio ş.a.).

Alte puncte comune care apropie cele două lucrări:

- structurarea operelor într-un singur act
- orchestra redusă, de tip cameral
- patru personaje principale
- „nodul" dramatic comun (Terțet nr. 3 la Mozart; Cvartet nr. 13 la Salieri) care dezvoltă dramaturgic scenele conflictuale acute dintre cântărețele rivale.

[73] *Ephemeriden der Litteratur und des Theaters,* Berlin, 1786.

Opera lui Antonio Salieri are ca subtitlu „*divertimento teatrale*" sau, în unele ediții – „*operetta in quatro voci*". Structurată în alternanța clasică Număr muzical – Recitativ, opera cuprinde 13 numere muzicale şi o *Sinfonia.*

Personajele sunt: Il Maestro (Bas / Bariton), Il Poèta (Bariton), Donna Eleonora (Soprană *seria*), Tonina (Soprană *buffa*).

Salieri a răspuns libretului amuzant al lui Casti[74] cu o partitură veselă, spirituală, remarcabilă în ce priveşte organizarea tonală. *Sinfonia* şi *Finale* sunt în aceeaşi tonalitate – **Si** bemol major – procedură standard la Mozart, dar nu şi pentru majoritatea contemporanilor săi, inclusiv Salieri. De remarcat, de asemenea, relația de terță în succesiunea majorității segmentelor muzicale: *Sinfonia* în **Si** bemol este urmată de un duet în **Re**; un amplu recitativ în **Re** precede *Finale* în **Si** bemol; nr. 7 în **Mi** bemol este urmat de un recitativ a cărui pondere tonală o constituie tonalitatea **Sol** major ş.a.m.d.

Tema centrală a scenariului este controversa dintre Maestro şi Poèta în legătură cu compunerea unei opere în patru zile, precum şi „pățaniile" acestora cu primadonele pentru care se face această comandă.

Rezumând, vom puncta în continuare câteva note de sinteză referitoare la discursul dramaturgiei muzicale propriu-zise.

Contrastul de atitudine dintre Maestro şi Poèta în legătură cu ideea compunerii unei opere în patru zile este evident. Poèta reprezintă vocea bunului simț, a profesionistului în materie, fiind uluit la auzul veştii aduse de Maestro, compozitorul. Acesta afişează calm, automulțumire şi convingerea că muzica e totul, iar versurile libretului – element redundant (Duet nr.1). Această categorisire marginalizantă e umilitoare pentru Poèta, dar îi va rămâne ca răspuns ironia mascată cu care va trata mai departe lucrurile... Acelaşi tratament de discreditare îl va suferi şi din partea celor două cântărețe, Donna Eleonora şi Tonina – „*Chi è questo sguaiato*?", sau „*Costui è un insolente a quel che veggio!*"[75] replici acide ale Eleonorei când i se atrage atenția timid asupra unei posibile, binevenite variații ornamentale.

Donna Eleonora îşi face intrarea în scenă prezentându-şi cu emfază C.V. -ul neverosimil. Este soprană *seria*, a fost în toate teatrele lirice ale Europei, unde a repurtat un succes teribil: mulțimi isterizate, adulație, oameni veniți special pentru a o auzi tocmai din... Canaria, a câştigat „*mille dobloni in pezzi duri*[76]*"* – etc. Ridicolul imaginii ei este completat

[74] "… der besten, um nicht zu sagen, des besten Librettisten von Buffo Opera" (Albert Schweitzer), în Osborne, Charles, *Guida alle Opere Liriche di Mozart*, Sansoni Editore, Firenze, 1982.
[75] Cine e obraznicul ăsta?/ Tipul ăsta e un insolent, din câte văd. (trad.n.)
[76] Confuzia este intenționată, noțiunea de "pezzi duri" fiind absolut necunoscută personajelor în cauză.

de greşelile de pronunție: *Epponia* în loc de *Epponina* – numele personajului pe care l-a interpretat, *Marchesino* în loc de *Marchesi*.

Cavatina, nr. 2 (*Larghetto*) este un moment muzical în care Salieri se autocitează: „*Ed ecco qua, la prima Cavatina di Salieri que comincia Pensieri... Vorebbe ella far grazia?*”. [77]

Ex.1: A. Salieri, *Prima la Musica, poi le parole*, Cavatina Eleonorei, „Pensieri funesti”

Eleonora
Pen - sie - ri fu - nes - ti, oh no non tor - na - te Ah, no non tor
5
Poeta
na - te. Scu - si ma per - che si do - vria dar quel mag - gior e - spres - si - o - ne
8
Eleonora
Poeta
co - me? co - si ah no, non tor - na - te fu - nes - ti

Profitând de excepționalele calități imitative ale cântăreței Nancy Storace, Salieri a introdus o scenă de... *regie* în care parodiază opera lui Sarti, *Giulio Sabino* (1781) şi pe eroul său principal interpretat de castratul Luigi Marchesi.

Anumite pasaje sunt citate *ad litteram*, altele îi imită stilul grandilocvent.

Alternanața strânsă a segmentelor cantabile (fraze din aria „*Cari oggetti del mio core”*) cu recitative scurte, apostrofante, răspunsurile rimate ale ”victimelor” talentului regizoral al Donnei Eleonora, dau un plus de savoare comicului de limbaj şi de situație creat.

[77] Iată aici, prima Cavatină a lui Salieri ...începe cu *Pensieri...* Sunteți amabilă să o cântați? (trad.n.)

Ex. 2: A. Salieri, *Prima la Musica, poi le Parole*, Terțet Nr. 6

Ca - ri og - get - ti del_ mio co - re... co - si non e pos-si-bil ch'io v'ab-brac- ci.
Moe.
Sie te due co - sac-ci nit-ti co - medue pal-li e lun-ghi lun- ghi... Che col pa ab
Poe.
Eleon.
biom? Vos-si-gno-ria si slun- ghi. An-zi vo - i rac-cor - cia-te-vi ac-co-ra-te- vi.
deh, cal - ma - te quel do - lo - re e___ con - ten - to
(falsetto)
la lalalala la la lalalalala la_
io___mo - ri - ro se non te-ce te io piu can tar non posso...
Maestro
ed io qui mi strop pie - ro
Poeta
ed io qui mi strop pie - ro

Datorită unei intervenții (!) nobiliare, de ultim moment, Maestro şi Poèta se văd obligați să creeze şi un personaj vesel, pentru soprana *buffa* – Tonina.

Aşa încât Maestro recurge la soluția potrivită, salvatoare în astfel de cazuri, căutând muzici şi texte gata scrise (*Andantino, Andante* înainte de Nr. 7). Poèta, stupefiat, conchide: „*Un pasticcio ci vuol? Sarà un pasticcio*"[78].

De asemenea, inepția scrisă poate să rămână aşa, neschimbată. Exemplu: „*castrato*" în loc de „*costato*" (copiat greşit cuvântul).

Maestro: „*Né le prima, né l'ultimo sara. Più a questo non ci pensa* (...)"[79].

[78] Vreți o "varză"/ text compozit? "Varză" o să aveți. (trad.n.)
[79] Nu va fi nici prima, nici ultima. Să nu ne mai gândim la asta. (trad. n,)

Intrarea în scenă a celeilalte dive, soprana *buffa* Tonina (Scena 5), aduce o notă de contrast. Este prezentată ca o ființă temperamentală, obraznică, plină de capricii, insensibilă, nerăbdătoare (scena V: „*Questo asino di maestro ancor non viene*!")[80].

În aşteptarea maestrului, dovedeşte o lipsă totală de considerație față de acesta: aruncă pe jos partiturile, categorisindu-le pe loc: „*O*, *quanti spartiti d' opera*!. *L'AVARO – il diavol se lo porti! LA DONNA LETTERATA – non lo conosco, ma dal titolo solo capisco ch'esser deve una gran seccatura! PREMIE DELLE VIRTÙ – mediocre assai; LA SPERANZA DELUSA – il soggeto e troppo ripettato! IL GELOSO BURLATO – tanta di barba!...*"[81]

De menționat, din nou, ***autocitarea*** (figura compozitorului reflectată aluziv ca într-un colț de tablou) prin faptul că între titlurile enumerate de Tonina, două aparțin într-adevăr lui Salieri: *La Donna letterata* şi *Il Geloso burlato*...

O a doua parodiere de operă în operă o întâlnim în Scena 9 – *Recitativo accompagnato*. Aici, Salieri are ca „țintă" o operă de succes în perioada respectivă, *La Quaquera spirituosa* de P. Guglielmo & A.G. Palomba. Tonina va regiza şi ea, la rândul ei scena *Quaquerei* (noțiune de neînțeles[82] pentru Maestro şi Poèta, deveniți din nou... figuranți).

Comicul de limbaj se realizează prin jocul paronimelor: *la quaquera, la papera, la squaquera*... Exasperată, Tonina le va explica înțelesul, exemplificând ulterior: este vorba despre un personaj aparte, cu dragoste pentru pace, dispreț pentru fast, războaie, ceremonii, un personaj împăciuitor prin definiție.

Pe parcursul unui amplu recitativ acompaniat*, „La paix, la paix, mes chers amis! Que l'amitié et la concorde enflamme nos coeurs réunis*", Salieri parodiază excesele retorice din tiradele tragediei clasice franceze. Discursul nobil-afectat al interpretării actoriceşti va fi întretăiat de frisoane, semne prevestitoare ale unei adevărate scene a nebuniei – Follia – concretizată în aria „*Via largo, largo, largo*" (Nr. 10).

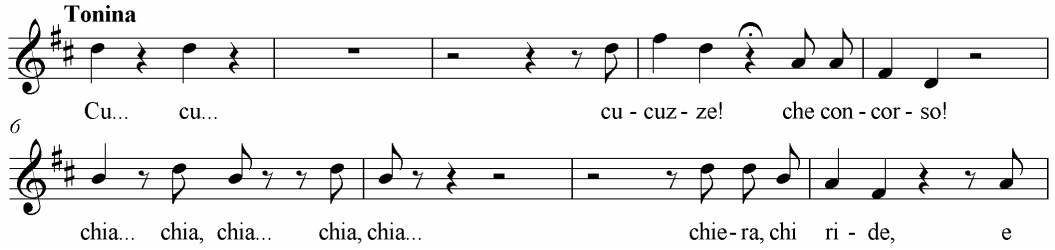
Această arie, structurată în trei secțiuni distincte, contrastante ca tempo, tonalitate, măsură, ethos (*Allegro*, **Sol**/**sol**, 4/4; *Un poco adagio*, **Mi bemol**, 3/4, urmat de două segmente scurte de recitativ *Allegro*, *Un poco più lento* şi *Allegro assai*) apare ca o expresie a violenței afectelor. Supralicitarea afectivă a eroinei, respectiv a interpretei – Tonina – este ironic reliefată în finalul ariei, pe cât de agresiv în naturalismul său, pe atât de comic: cu o sclipire

[80] Măgarul ăsta de maestru nu vine odată! (trad. n,)
[81] O, câte partituri de operă! *L'Avaro* - dracu' s-o ia, *La Donna letterata* - nu o cunosc, dar din titlu îmi dau seama că trebuie să fie o mare tâmpenie!; *La speranza delusa* - subiectul e prea uzat, *Il Geloso burlato* - mare lucru !... (trad. n.)
[82] Cuvântul nu există în dicționarul limbii italiene.

fatidică în ochi, Tonina îl va înşfăca de gât pe Maestro, strigându-i „*Si, l'uccisor sei tu! Sei tu! Sei tu!"*[83].

Ca demonstrație, în plus, a multiplelor sale valențe actoriceşti, Tonina va interpreta o a doua arie, „*Cucuzze!"* (Cavatina Nr.11). Limbajul muzical repetitiv – game, arpegii frânte, contratimpi pe sunete repetate, izoritmii, tempo alert, dar mai ales silabisirea cuvintelor cu repetarea insistentă a primei silabe dau o notă de comic uşor grotesc momentului:

Ex.3: A.Salieri, *Prima la Musica, poi le Parole*, Cavatina Toninei, „*Cucuzze*"



Întâlnirea celor două dive – inevitabilă pentru potențarea conflictului comic – se va produce în ultimul număr muzical – Finale Nr. 13, precedat de un recitativ.

În timp ce Tonina îşi studiază aria, acompaniată la pian de Maestro, reapare Donna Eleonora, decisă să înceapă în exact în acel moment (!) repetiția. Conflictul inerent va fi rezolvat, din punct de vedere al dramaturgiei muzicale, printr-o soluție ingenioasă şi extrem de inedită: Salieri va suprapune temele celor două arii anterior „compuse" pentru fiecare soprană în parte, aducându-le la numitor comun ca tonalitate.

Exemplificăm mai jos temele ariilor „*Se questo mio pianto"* – Donna Eleonora şi *„Per pietà, padrona mia"* – Tonina, precum şi primele măsuri ale cvartetului final:

Ex. 4': A. Salieri, *Prima la Musica, poi le Parole*, Cvartet Nr. 13

Ex. 4'':

[83] Da! Ucigaşul eşti tu! Eşti tu! (trad.n.).

Ex. 4''':

Pregătind secțiunea finală, convențională a cvartetului, în care personajele se adresează direct publicului auditor, personajul Poèta are un scurt segment solistic, moralizator:

„*Or se tutti son d'accordo / Se nessuno è muto o sordo / Se la musica e già pronta / Se il libretto non si conta / Se il vestiario, se il scenario / Se gl' attori, i suonatori/ Se ognun cosa insomma lesta / Se chi paga e da la festa / Vuole ed ordine cosi / Sara cosi facilissimo / Far un opra in quatro di!"* [84]

Transpare şi aici, ca pe parcursul întregului scenariu muzical-dramatic, simpatia pe care Salieri o are față de personajul Poèta, precum şi complicitatea comic-îngăduitoare cu care priveşte vicisitudinile condiției de artist creator în „industria" operei.

Mozart a compus *Der Schauspieldirektor* K.V. 486 în intervalul 8 ianuarie – 3 februarie 1786, în timpul repetițiilor pentru premiera *Le Nozze di Figaro*.

Acțiunea acestei „*commedia con musica*" (libret: G. Stephanie jr.) se petrece la Salzburg unde un impresar (directorul de teatru, n.n.) încearcă să înființeze o companie de teatru/operă. La audiția organizată în acest scop, se prezintă actori şi cântăreți, configurând în jocul dublu „realitate/ficțiune" variate şi... amuzante tipologii psihologice, temperamentale, atitudinale.

Personajele, mult mai numeroase decât la Salieri, au, cu excepția celor două soprane rivale, o funcționalitate pasageră, de conturare a unor scurte momente de *teatru în teatru.* Acestea sunt: Frank, impresar (rol vorbit); Eiler, bancher (rol vorbit); Buff, actor (bas); M. Herz, actor (rol vorbit); Mme. Pfeil, actriță (rol vorbit); Mme. Krone, actriță (rol vorbit); Vogelsang, tenor; M-me Vogelsang (actriță); Mme. Herz, soprană; Mlle. Silberklang, soprană.

[84] Acum, dacă toți sunt de acord, dacă nimeni nu e mut sau surd, dacă muzica e gata deja şi libretul nu contează, dacă decorul, scenariul, actorii, cântăreții sunt gata pregătiți, dacă cel care plăteşte şi dă petrecerea, vrea şi ordonă astfel, va fi cel mai simplu lucru să compui o operă în patru zile! ... (trad. n)

Prima parte a scenariului este centrată pe text vorbit, fiind inserate scene de teatru din *Der Aufgehetzete Eheman*, *Bianca Capello* şi *Die Galante Bauerin* de A.G. Meissner. Muzica lui Mozart, exceptând uvertura, este inclusă în partea a doua a comediei, odată cu intrarea în scenă a cântărețelor rivale, Mme. Herz şi Mlle. Silberklang. Conotațiile onomastice sunt evidente, caracterizând cu umor *soprana lirică* şi *soprana de coloratură*. Ca fapt divers, menționăm faptul că interpretele rolurilor la premieră, Caterina Cavalieri şi Aloysia Lange erau rivale şi în realitate.

Cele patru numere muzicale se constituie în: *Arietta* (Mme. Herz), *Rondo* (Mlle. Silberklang), *Terzett* (Herz, Silberklang, Vogelsang), *Vaudeville* (Herz, Silberklang, Vogelsang, Buff).

Organizarea tonală este simetrică, având ca punct central tonalitatea Mi bemol major:

Uvertura Arietta Rondo Terzett Vaudeville

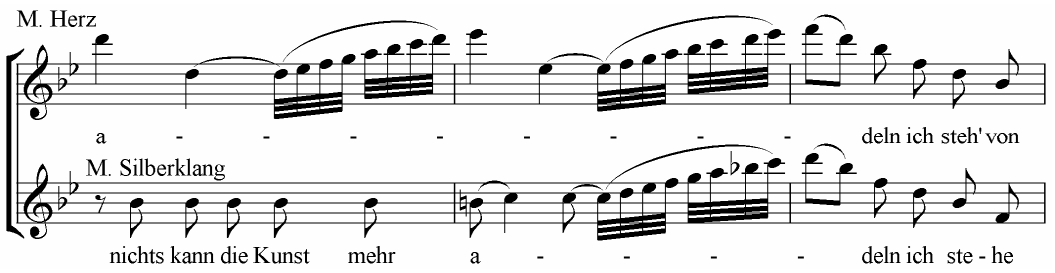
Do Sol Mi b Si b Do

Primele două numere muzicale reprezintă cartea de vizită prin care concurentele îşi etalează calitățile vocal interpretative, dar în special extensia vocii şi virtuozitatea în pasaje de coloratură. Ambele arii „*Da schlagt die Abschiedssunde*" şi „*Beste Jungling*" sunt structurate în câte două secțiuni, conform schemei clasice lent – repede: *Larghetto* - *Allegro*, respectiv *Andante* - *Allegretto*.

Confruntarea directă a artistelor se va focaliza însă, din punct de vedere muzical, în terțetul Nr. 3 „*Ich bin die erste Sängerin!*[85]"

Mijloacele muzicale pe care Mozart le aplică acestei situații de concurență sunt: imitația, secvența ascendentă, utilizarea predilectă a registrului acut/ supra-acut (de ex., Mme. Herz va atinge nota **fa³** într-un pasaj de terțe paralele în valori de treizecişidoimi), arpegii frânte ascendente/descendente, game, precum şi ostinația afirmației în dialog, „*Ich bin die erste!*".

Ex. 6 W.A. Mozart, *Der Schauspieldirektor*, Terțet Nr. 3



[85] Eu sunt primadonna (germ. trad. n).

În cadrul Reprizei (Tempo I), materialul tematic inițial se fărâmițează, devenind lapidar, concis, tăios, într-un mers ascendent pe segmente dialogate din ce în ce mai mici, de tip *proposta-risposta*.

Ordonarea secțiunilor componente ale terțetului este prezentată în tabelul de mai jos; metrul binar al segmentelor rapide alternează cu cel ternar în segmentele *Adagio* şi *Andante*.

A	B	C	D	A'
Allegro assai	*Adagio*	*Allegro Allegrissimo*	*Andante*	*Tempo I*

În structura formală interioară a terțetului, Mozart „decupează" două momente solistice: ***Adagio*** şi ***Allegro allegrissimo***, aducând şi o schimbare de tonalitate, **Mi bemol major**.

Remarcabilă prin ironia fină cu care este subliniată preferința pentru vocalitate a cântăreților şi compozitorilor epocii este utilizarea exclusivă a acestor două expresii de tempo şi caracter pe parcursul celor 8, respectiv 12 măsuri. Tiradele de coloratură în lanțuri figurative de triolet sau linia melodică unduitoare, de o intensă expresivitate din ***Adagio***, contrastul de tempo/metru (ternar – ***Adagio***; binar – ***Allegro allegrissimo***) deservesc, în egală măsură, ethos- ul declarat.

Cu acelaşi simț al jocului odată început, Mozart alege şi pentru personajul Vogelsang expresii din terminologia muzicală italiană: *calando*, *mancando*, *diminuendo*, *piano-pianissimo* – cuvinte sugestive prin care acesta încearcă, zadarnic, potolirea spiritelor.

Readucerea în discursul muzical a *motto*-ului definitoriu ***Adagio***, respectiv ***Allegro allegrissimo***, prefațează finalul terțetului, realizat prin *fallende Pointe*[86] – figură retoric muzicală frecvent întâlnită la Mozart: ultimele patru măsuri aparțin lui Vogelsang, care va repeta de trei ori o celulă muzicală arpegiată **(*fa-re-si bemol*)**[87] pe cuvântul „*pianissimo*", cântat, implicit, în aceeaşi nuanță.

[86] Culminație retezată (germ., trad. n).

[87] Exemplul muzical nr.2 conține prima intervenție a lui Vogelsang, la finalul celor două scurte secțiuni menționate, ***Adagio/ Allegro Allegrissimo***. Intervenția sa implozivă (*pian-piano, pianissimo, pianississimo*) determină acelaşi efect dramaturgic de *fallende Pointe*.

Textul, minimalizat *in extremis* devine pretext, fără ca semantica muzicală să sufere în vreun fel.

Ex.7 W.A. Mozart, *Der Schauspieldirektor*, Terțet Nr. 3

Adagio
M-me Herz
A - da - gio, a - da - gio, a - da - gio, a - da - gio, a -
p
5
da - - - - - - - gio, a - da- gio!
mf
mf
p
Allegro assai
M-lle Silberklang
9
Al - le - gro, al - le - gris - si - mo, al - le - - - - -
3
3
3
p

Cu un zâmbet ghiduş, Mozart argumentează, de data aceasta prin parodiere explicită, propria idee estetică referitoare la relația text-muzică în operă: „*Poezia trebuie să fie fiica ascultătoare a Muzicii*”.[88]

[88] W.A. Mozart, *Scrisori*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 92.

Finalul – *Vaudeville* (cvartet completat de vocea actorului Buff) concluzionează, într-un joc al simulării şi disimulării, despre bunele relații dintre artiştii slujitori ai teatrului liric.

*

Demersul de față a urmărit analiza succintă a două miniaturi ale genului liric, legate prin similitudinea de esență a subiectelor: codurile/convențiile operei clasice, decodificate prin specificul *metacreației* – opere despre operă – , şi implicit, a *teatrului în teatru*, sub umbrela amuzantă a stilului *buffo* a secolului al XVIII-lea.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- *Dictionnaire de la Musique vocale – lyrique, réligieuse et profane***,** Marc Honneger & Paul Prévost, Édition Larousse Bordas, 1998
- *Enciclopédie de la Musique***,** Édition Fasquelle, Paris 1966
- *Dictionnaire des Grands Musiciens*, Paris, 1985
- *Dicționar de Estetică Generală*, Editura Politică, Bucureşti, 1972
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 1992
- Angi, Ştefan, *Un sistem de analiză estetică în muzică*, în *Lucrări de Muzicologie*, vol. 7, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1991
- Berlioz, Hector, *Grotescul şi Muzica*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980
- Defays, Jean-Marc, *Comicul. Principii, procedee, desfăşurare***,** Institutul European, Iaşi, 2005
- Dent, Edouard, *Les Opéras de Mozart*, Édition Gallimard, Paris, 1958
- Drimba, Ovidiu, *Istoria Teatrului Universal*, Editura Ştiințifică şi Pedagogică, Bucureşti, 1984
- Kobbé, Gustave, *Tout l' Opéra*, Édition Robert Laffont, 1983
- Macavei, Elena, *Umorul – atitudine existențială şi mod de comunicare,* în revista „Psihologia", nr.1/2001, Bucureşti
- W.A. Mozart, *Scrisori,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2007
- Osborne, Charles, *Guida alle Opere Liriche di Mozart*, Sansoni Editore, Firenze, 1982
- Pandolfi Vito, *Istoria Teatrului Universal*, (vol. I-IV), Editura Meridiane, Bucureşti, 1971
- Petroşel , Daniela, *Retorica Parodiei,* Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006
- Popa, Marian, *Comicologia*, Editura Univers, Bucureşti, 1990
- Weiss, Piero, *Opera. A History in Documents*, Oxford University Press, Oxford, 2002